

“ LA TRAGÉDIE DE L'HOMME ” SUR LES SCÈNES HONGROISES ET ÉTRANGERES

1° LA PREMIERE ADAPTATION SCENIQUE EN 1883

En écrivant son grand poème dramatique, tout pénétré d'idéal et de philosophie, Madách n'avait probablement jamais pensé à le faire représenter sur la scène. Mais la question ne tarda pas à se poser et, après plusieurs essais infructueux, Ede Paulay, l'illustre directeur du Théâtre National de Budapest, entreprit la lourde tâche de monter la *Tragédie* sur la scène la plus importante de la Hongrie. Naturellement il rencontra toute une série d'obstacles, provenant de l'œuvre même, qui n'avait pas été conçue comme une œuvre scénique, mais il finit par triompher du scepticisme de ses contemporains. Il fit composer la musique d'accompagnement par Jules Erkel, le célèbre compositeur hongrois, et il se chargea lui-même de l'adaptation en supprimant quelques scènes et quelques passages inadaptables. Sous cette forme, la *Tragédie* fut réduite à quelque 2.500 vers, ce qui ne dépassait guère l'étendue d'*Othello* ou de *Hamlet*.

La première représentation eut lieu le 21 septembre 1883, près de vingt-cinq ans après la création de l'œuvre. Elle réunit les plus célèbres acteurs hongrois de l'époque et obtint un succès retentissant auprès d'un public d'élite. Après l'ouverture, par l'orchestre, les deux rideaux, — le deuxième représentant un paysage marin, couvert de nuages, — se levèrent et le ciel lumineux apparut avec des anges disposés en forme d'amphithéâtre, et avec Lucifer, vêtu de noir. Les deux

premières scènes, qui se passaient au Paradis et à côté du Paradis, constituaient une sorte de prélude. Le premier acte comprenait les épisodes d'Égypte et d'Athènes; le deuxième acte, les scènes romaine et byzantine; le troisième, les tableaux de Prague, avec Kepler, et de la Révolution française. C'est aux quatrième et cinquième actes qu'apparaissent les scènes les plus difficiles à faire accepter sur un théâtre. On fut obligé de modifier sensiblement l'acte de Londres; et au cinquième acte, la scène du vide, au delà de la Terre, fut complètement supprimée. Malgré les longues tirades remplaçant les scènes supprimées, l'attention du public ne se fatigua pas pendant les scènes du phalanstère et de la région polaire couverte de neige et, à la fin de la représentation, qui avait duré quatre heures, les applaudissements furent très vifs.

A partir de ce moment, la *Tragédie* réapparut fréquemment sur la scène au cours des années qui suivirent. Ce succès suffit à démontrer que la mise en scène de Paulay, sans être tout à fait parfaite, pouvait être acceptée par le public. Et c'est cette adaptation qui continua de servir de modèle pendant quarante ans sur les scènes hongroises.

2° LES PREMIERES REPRESENTATIONS A L'ETRANGER : HAMBOURG, VIENNE, PRAGUE, BERLIN

Ces succès ne tardèrent pas à éveiller l'intérêt de l'étranger.

D'abord ce fut le *Théâtre du Duché de Meiningen* qui forma le projet de représenter la *Tragédie*. Mais, comme ce théâtre était le plus fidèle représentant de l'école du réalisme historique, ce projet échoua devant la difficulté de mettre sur la scène ce rêve magnifique, plein de symboles.

Ce fut donc sur la scène du *Théâtre Municipal de Hambourg*, en 1892, que la *Tragédie* fut représentée pour la première fois en langue étrangère, dans la traduction de Louis Dóczy. Un mécène hongrois, le comte Nicolas Esterházy, se chargea des décors, tandis que la mise en scène était confiée à Robert Buchholz.

Le public et la presse réservèrent également un accueil très chaleureux à la pièce, et après la scène de la Révolution française, l'émotion devint presque orageuse.

Dans la même année, la troupe du Théâtre de Hambourg fit une tournée à Vienne, à l'occasion de l'Exposition universelle de Théâtre. Associés avec le *Karltheater de Vienne*, les Hambourgeois représentèrent l'œuvre de Madách, en allemand, au *Théâtre de l'Exposition* qui avait été construit dans le Prater. Ils remportèrent un tel succès que la *Tragédie* resta au programme pendant seize jours sans discontinuer. A côté de Buchholz, le metteur en scène hambourgeois, Pollini et Jaunier, les directeurs des deux théâtres indiqués, s'étaient occupés de la nouvelle mise en scène. De nouveaux décors furent construits aux frais du comte Esterházy, d'après les illustrations de Michel Zichy, le célèbre peintre hongrois. La troupe des artistes hambourgeois fut complétée par des artistes viennois. Malgré d'importantes mutilations, la représentation remporta un grand succès. Ce fut surtout la splendeur des décors et de la mise en scène, qui enchantait le public. La première scène, où les anges chantaient les louanges de Dieu, parmi les nuages qui passaient; les décors du Paradis; les pyramides et les sphynx égyptiens qui s'écroulaient tout d'un coup à la fin de la scène; les tableaux de rêve qui se perdaient l'un après l'autre dans les ténèbres; l'apparition de la croix lumineuse et des hordes germaniques qui descendaient des montagnes à la fin de la scène romaine; l'émotion suscitée par la scène révolutionnaire; le phalanstère gigantesque avec ses machines et ses voûtes en fer : toutes ces richesses techniques et artistiques impressionnèrent beaucoup le public. Malheureusement, cette somptuosité extérieure, qui contribua d'ailleurs au succès, faussait un peu le sens philosophique de la pièce, et elle la rapprochait de la revue historique.

En tous cas, le succès était indiscutable, de sorte que la représentation en langue hongroise, donnée par la troupe du *Théâtre National de Budapest*, qui avait été également invitée à l'Exposition Théâtrale de Vienne,

fut accueillie avec la même chaleur par la presse viennoise. Deux ans après, en 1894, la *Tragédie de l'Homme* en était à sa centième représentation au Théâtre National de Budapest. Mais, après la mort de Paulay, la même année, les principes qu'il avait mis en œuvre tombaient peu à peu dans l'oubli, et, en 1897, la pièce fut représentée avec une nouvelle mise en scène. Malgré les grandes dépenses engagées, cette reprise n'apporta guère de satisfaction au nouveau directeur du théâtre.

Les succès viennois attiraient de plus en plus l'attention d'autres théâtres sur le chef-d'œuvre de Madách. Schubert, le directeur du *Théâtre National de Prague*, qui avait assisté aux représentations viennoises, acquit le droit de représenter la pièce. Il fit transporter les décors de Vienne à Prague, où la première représentation de la *Tragédie* eut lieu la même année, d'après la traduction tchèque de Brábek, professeur de littérature hongroise à l'Université de Prague, et de Vrchlický, le célèbre poète tchèque. La *Tragédie* fut représentée trente-et-une fois en trois mois, mais elle fut interdite par la police, à cause des manifestations du public à la suite de la « scène révolutionnaire ». Cependant, douze ans après, elle réapparaisait avec beaucoup de succès sur la scène de Prague.

En 1893, Oskar Blumenthal, directeur du *Lessing-Theater*, fit représenter la *Tragédie* à Berlin, avec plusieurs coupures. Les scènes athénienne et byzantine, la seconde scène de Prague et le tableau de Londres manquaient en effet dans son adaptation, et la représentation elle-même laissa beaucoup à désirer. En outre, la traduction allemande par Dóczy, conçue trop sensiblement dans les termes de Goethe, égara un peu les critiques allemands qui se mirent à protester contre la comparaison faite entre la *Tragédie de l'Homme* et le *Faust* de Goethe. Ainsi atteinte et mutilée, la pièce ne put obtenir le succès durable qu'elle avait mérité. Le public berlinois entrevit l'incompatibilité entre la profondeur de la poésie philosophique et la somptuosité extérieure à grand spectacle, dans laquelle le *Lessing-Theater* l'avait représentée, et la tentative échoua.

2° NOUVELLES MISES EN SCÈNE HONGROISES, REPRESENTATIONS A AGRAM-ZAGREB ET A BRATISLAVA-POZSONY

En Hongrie, la *Tragédie* continuait de remporter les plus vifs succès. Une nouvelle adaptation eut lieu au *Théâtre National de Budapest*, en 1905, sous la direction d'Emeric Tóth. En 1908, ce fut le *Théâtre Populaire de Budapest* qui inscrivit dans son répertoire la *Tragédie*, ayant confié la scène à M. Alexandre Hevesi, qui devint plus tard le Directeur du Théâtre National. On essaya de faire valoir en quelque sorte, pour la première fois, l'unité de la construction de l'œuvre : les trois premiers tableaux furent considérés comme une sorte de prélude, tandis que les scènes de rêve succédaient aux époques historiques. Le premier acte contenait les trois tableaux de l'antiquité, — les scènes égyptienne, grecque et romaine —; le deuxième acte embrassait le Moyen Age et l'Age Moderne, — c'est-à-dire les tableaux de l'Empire byzantin, de Prague et de la Révolution, — et enfin, le troisième acte représentait le présent et l'avenir, dans les scènes de Londres, du phalanstère et de la zone glaciaire, auxquelles s'ajoutait, comme une sorte d'épilogue, la scène finale près du Paradis. Cette nouvelle mise en scène de Hevesi devait être d'une grande importance pour la future carrière de la *Tragédie* sur les scènes hongroises.

Avant la guerre encore, en 1914, la *Tragédie* fut représentée à Agram-Zagreb en langue croate au *Théâtre National*, et eut un remarquable succès.

Après une époque de décadence dans les représentations de la pièce, causée par la guerre et par les troubles qui suivirent en Hongrie, la *Tragédie* reprit sa fortune de plus en plus glorieuse. Le centenaire de la naissance de Madách, en 1923, fournit à M. Hevesi, alors à la tête du Théâtre National de Budapest, l'occasion de la mettre à la scène, dans une nouvelle conception symbolique. Le but essentiel consistait pour lui à mettre en valeur le caractère de vision; la voûte de feuillage symbolique du Paradis resta sur la scène, même pendant les tableaux de rêve, de sorte qu'elle servit comme d'un cadre destiné à faire sen-

tir l'unité profonde des tableaux qui se succédaient. Le rôle des grandes masses prit également une importance plus accentuée. En tous cas, cette mise au point révéla une conception homogène du metteur en scène et ne manqua pas d'avantages.

En 1926, après les soixante représentations qui eurent lieu suivant cette conception, Hevesi réalisa une troisième mise en scène tout à fait nouvelle. Cette fois, il fit passer la *Tragédie* pour un mystère dramatique et fit construire une scène monumentale et immuable sur laquelle variaient les différents décors créés par l'excellent artiste décorateur Gustave Oláh. Ce fut avec cette mise en scène que la *Tragédie de l'Homme* atteignit sa cinq-centième représentation au *Théâtre National de Budapest*, en décembre 1933, d'après l'adaptation de Géza Voinovich, directeur actuel et auteur d'un ouvrage sur la vie et l'œuvre de Madách, et avec la mise en scène d'Árpád Horváth.

En 1926, la *Tragédie* fut montée également au *Théâtre Municipal de Budapest*, sous la direction de Ládislav Bánóczy, avec les décors impressionnistes de Benoît Baja qui tendaient à élever la *Tragédie* au-dessus de la réalité. En 1933, un intéressant projet se réalisa à Szeged (Hongrie) : la *Tragédie* fut jouée en plein air devant la cathédrale qui formait le plus magnifique arrière-plan, avec la mise en scène de François Hont et les décors originaux de Georges Buday. Les possibilités de la mise en scène de cette œuvre magistrale restent inépuisables et toute une série de projets nouveaux attendent leur réalisation.

Dans ces dernières années, l'intérêt reprit à l'étranger en faveur de la *Tragédie*. En 1926 le *Théâtre National Slovaque de Bratislava-Pozsony* lui a préparé une mise en scène intéressante, sous la direction de Jirikovsky, avec traduction par le poète Országh Hviezdoslav et accompagnement de musique d'Ákos Buttykay, compositeur hongrois. C'est la lutte du bien et du mal que Jirikovsky a voulu mettre en relief dans le drame de Madách; et pour donner toute leur valeur aux deux symboles de la pièce, les arbres de la science et de la vie éternelle restent sur la scène d'un bout à

l'autre. Cet essai remporte un beau succès. A cette occasion les journaux de Bratislava firent allusion à l'opinion de Claude Farrère, d'après laquelle la *Tragédie* était considérée, à certains points de vue, comme supérieure au *Faust* de Goethe.

4° LA « TRAGÉDIE » DEVANT LE MICROPHONE; PROJETS DE REPRESENTATIONS NON REALISES

La *Tragédie* ne manqua pas de faire la conquête de la T. S. F. Elle fut radiodiffusée pour la première fois en 1929 par le poste radiophonique de *Budapest*, sous la direction artistique d'Árpád Odry, le célèbre acteur du Théâtre National. Cette première diffusion fut suivie de plusieurs autres, parmi lesquelles il faut citer la représentation partielle en anglais, d'après la traduction de Henry Meltzer. En 1930, le poste de *Vienne* offrit la première représentation radiophonique à l'étranger dans l'excellente adaptation du Prof. Hans Nüchtern et d'après la nouvelle traduction allemande d'Eugène Mohácsi. Les principaux rôles furent distribués à des artistes célèbres comme Raoul Áslan, dans le rôle d'Adam, Franz Herterich (Lucifer) et Léopoldine Konstantin (Eve). Nüchtern mit toute la richesse technique et les effets spéciaux de la T. S. F. au service de cette représentation qui obtint un succès unanime, de sorte qu'elle fut bientôt répétée au microphone de Munich. Ici comme à Vienne, la représentation fut un véritable événement littéraire. Ces succès avaient poussé le Dr. Milos Kares, directeur littéraire du *Radio-Journal Tchécoslovaque*, à faire diffuser la *Tragédie* par le poste de *Prague* également. Cette diffusion eut lieu en 1931, avec adaptation de M. Kares lui-même, et fut interprétée par d'excellents artistes tchèques avec accompagnement musical approprié.

Il est intéressant de mentionner encore quelques projets sur la représentation de la *Tragédie de l'Homme* à l'étranger, qui, malheureusement, n'aboutirent pas. Il convient d'autant plus d'en tenir compte, que l'on pourrait à juste titre s'étonner que la mise en scène de la *Tragédie* n'ait pas encore suscité l'ambition de directeurs et de metteurs en scène français et

anglais. Or, nous savons que, dès 1892 (cf. une information parue dans *Figaro*), Porel, directeur du *Théâtre de la Porte-Saint-Martin*, encouragé par le succès remporté à Vienne, se décida à obtenir le droit de représentation. Mais ces projets ne se réalisèrent pas. A *Londres* également, le projet de Tree Beerbroom de jouer la *Tragédie*, au *Théâtre Her Majesty*, échoua en 1899. Actuellement, on parle de représentations en *Amérique*, puis à *Bucarest*, d'après la traduction de Goga Octavian, à *Copenhague*, dans la traduction du poète danois Karl von Dummreicher, et à *Stockholm*, où Olov Lundrgren, le poète suédois, vient de traduire le chef-d'œuvre de Madách.

Jusqu'ici, seul le *Burgtheater*, de Vienne, a réalisé le projet de monter la *Tragédie* au début de cette année.

5° LA PREMIERE REPRESENTATION DE LA TRAGEDIE AU BURGTHEATER DE VIENNE

C'est l'illustre directeur du *Burgtheater*, M. Hermann Röbbling, qui a eu le mérite de donner une représentation digne des excellentes qualités de l'œuvre. La conception et la réalisation de la mise en scène sont également de lui. Il les a traitées d'une main hardie au point de vue du drame, de même qu'au point de vue scénique. Il a supprimé près de quinze cents lignes de la grande poésie dramatique, ce qui ne dépassait guère les coupures de Paulay; mais il a fait encore d'autres suppressions. Le but essentiel de l'adaptation de M. Röbbling a été de supprimer, autant que possible, toutes les affinités de la *Tragédie* avec *Faust* pour que rien ne rappelle au public l'œuvre de Goethe. Il n'a changé nulle part l'ordre des scènes; les textes abrégés se suivent dans l'ordre original; quant à la mise en scène, elle a fait valoir trois principes dans la représentation :

l'accentuation du caractère de rêve, dans les tableaux IV-XIV, c'est-à-dire la séparation scénique des trois premières et de la dernière scène par rapport aux autres, et la mise en relief scénique de cette division de la construction;

l'accentuation de la couleur réelle et vivante des

scènes par l'arrangement artistique du jeu des individus et des masses;

le renforcement du sens dramatique de la tragédie constamment renaissante de l'homme éternel.

Dans la représentation du Burgtheater, le drame était donc accentué vers la « poésie dramatique ». La somptuosité théâtrale ne devait pas faire disparaître les valeurs littéraires et philosophiques. A cette occasion, M. Röbbeling renonça délibérément à étaler toute l'impressionnante richesse technique de la scène du Burgtheater.

Une excellente troupe avait collaboré avec le directeur du Burgtheater, pour réaliser ses aspirations artistiques. Il faut tout d'abord citer M. Willy Bahner, qui avait préparé les projets de tableaux scéniques. A chaque scène nous reparlerons de ses décors évocateurs qui, malgré leurs moyens modestes, ne manquèrent pas d'impressionner le public. La représentation était accompagnée de la musique très suggestive et délicatement appropriée de M. Franz Salmhofer, tandis que la chorégraphie des danseurs et des masses avait été arrangée par M. Fritz Klingenberg, jeune chorégraphe.

C'est avec un soin particulier que le Burgtheater prépara la représentation. Il mobilisa presque tout son personnel artistique, et même les rôles d'une importance secondaire furent distribués à d'excellents artistes. Les trois rôles principaux furent tenus par M. Paul Hartmann, Mme Maria Eis et M. Otto Tressler.

M. Paul Hartmann est sans doute l'acteur dramatique le plus distingué de la scène allemande contemporaine. La noblesse de sa diction, son tempérament ardent, son art vif et expressif, prédestinaient cet excellent artiste au rôle d'Adam. Et M. Hartmann, tout en mettant dans un relief approfondi les détails, arrive à réaliser l'unité grandiose des Adam successifs. Le trait essentiel qui caractérise cette réalisation d'Adam, c'est le fait que le drame reste profondément humain d'un bout à l'autre. Plein d'une chaleur et d'un art humainement simples et dramatiques, il ressuscite les beaux vers de Madách.

L'Adam de M. Hartmann n'est pas l'ancêtre des amoureux héroïques. A côté de la suggestion de sa mission historique, la mise en valeur du sentiment amoureux d'Adam n'a qu'une importance secondaire pour lui. Par une conception semblable de son rôle, il réussit, dans un certain sens, à s'élever au-dessus du personnage créé, de sorte qu'il parvient à faire vivre la pièce entière, plutôt que son propre rôle.

Mme Maria Eis, cette actrice grande et svelte, aux lignes souples, qui semble si fragile, a créé une Eve tout à fait nouvelle avec son admirable force dramatique, sa richesse féminine et ses beaux gestes lyriques qui effleuraient déjà les limites de la danse. Néanmoins, il y manquait le pathétique; un doux lyrisme résigné sonnait dans ses paroles. Un critique essaya de caractériser sa création dans les termes expressifs suivants : « Elle se laisse tomber quelquefois dans un sourd silence, elle est résignée, elle mime la fatigue; une attente délicieuse précède chacun de ses élans; puis elle ouvre ses ailes, elle vibre, cette femme fragile, elle est froide et fervente, sa voix s'élance et parfois s'alourdit à son gré, comme si elle exprimait le jugement de milliers de femmes. Elle est pleine à la fois d'équilibre et de dissonance, de lyrisme et de prosaïsme, un véritable Lucifer féminin et une vierge en prière ». A l'opposé de l'Adam créé par M. Hartmann, qui s'exalte par la conscience de sa mission historique, elle est tout d'abord une femme amoureuse; non pas une compagne de vie combattant auprès de l'homme, mais seulement une femme, l'éternelle femme vigoureuse et sensuelle.

M. Otto Tressler, le célèbre acteur toujours jeune du Burgtheater, a créé le rôle de Lucifer avec une force et une activité infatigables qui semblaient démentir son âge avancé. Il représente un Lucifer passionné qui combat avec ardeur pour sa propre vérité. Il n'est pas l'incarnation de la Raison supérieure sans foi, mais l'animateur de toute la machine dramatique. Le sens profond du texte apparut parfaitement dans sa diction vigoureuse, qui ne tomba jamais dans la pure déclamation. Mais quoique sa

diction un peu maniérée différât de la diction « objective » des deux autres acteurs principaux, elle n'amena pas le moindre mélange de styles, puisqu'elle ne faisait que mettre en relief l'être surnaturel de Lucifer.

Ce fut la mise en scène et le jeu cohérent des trois principaux acteurs, des personnages épisodiques et des masses qui assurèrent la victoire de la *Tragédie de l'Homme* dans la représentation viennoise du 23 janvier 1934 et qui emportent encore de nos jours, de semaine en semaine, un grand succès moral et matériel au Burgtheater. L'attention particulière avec laquelle le Burgtheater avait monté la pièce et le succès remarquable qu'elle vient de remporter méritent, nous semble-t-il, que nous nous arrêtions un peu plus longuement à cette représentation.

LES TROIS PREMIÈRES SCÈNES. — La lumière éteinte, le rideau antérieur se lève et des nuages sombres apparaissent sur le voile tendu derrière le rideau et occupant toute la scène. Derrière les nuages projetés, le deuxième rideau qui cachait la scène se lève. Dans les ténèbres, un point lumineux commence à se former. Le rayonnement se renforce de plus en plus, des rayons émanent du point lumineux, dans une forme qui rappelle la croix, puis les figures ailées de trois archanges se laissent voir, en haut, au-dessus d'eux : c'est le chœur des anges. Sur l'immense ciel bleu foncé, des étoiles, bleu clair et jaunes, miroitent. Derrière les anges éclatent les couleurs d'un double arc-en-ciel. Tout cela est intéressant comme effet d'optique, mais reste ici fort discutable.

La musique accompagne la scène d'un bout à l'autre, coupée, par moments, de chœurs. La voix du Seigneur s'élève du milieu d'un cratère lumineux comme une sorte de récitatif, ce qui distingue sa diction des vers des anges ; mais on aurait pu développer cette voix surnaturelle jusqu'au chant pur. Lucifer est debout à l'avant-scène, vêtu d'un manteau gris foncé et richement plissé, coiffé d'une chevelure rouge et flamboyante, muni d'ailes noires ; mais la lumière ne tombe sur lui qu'au moment où il se met à parler. La scène sublime

crée tout de suite une atmosphère solennelle, et le public est intérieurement préparé pour le tableau suivant, quand le ciel se perd de nouveau parmi les ténèbres, derrière les nuages projetés sur le voile qui retombe.

Donc, la réalisation viennoise du ciel de la Tragédie est *statique*, comme il était d'usage de le faire dans les représentations célèbres depuis cinquante ans. Mais les riches effets de lumière moderne de la représentation viennoise nous acheminent vers une mise en scène *dynamique*, grâce à un ciel flottant et immatériel, idéal d'une conception scénique qui tend à reproduire par des images les scènes de la Tragédie.

Toutes les scènes qui suivent se dessinent de la même façon, derrière les nuages, et à la fin chacune se fond de la même manière dans les ténèbres. Ces grandes visions scéniques se suivent sans discontinuer dans une parfaite unité d'atmosphère, jusqu'à la fin du neuvième tableau; l'entr'acte n'a donc lieu qu'après la scène de la Révolution Française.

La scène du Paradis se passe dans un paysage fleuri, devant les deux arbres interdits. Les arbres de la science et de la vie éternelle sont construits dans un style ornemental, comme s'ils sortaient des fables, et brillent d'une lumière intérieure. Ce sont eux qu'on aperçoit d'abord : « ils apparaissent d'un bleu de ciel lointain, volant sur des rayons », écrit un critique enthousiaste. Sur un champ doux et couvert de fleurs, le premier couple est allongé. Les chants des oiseaux et des chœurs de femmes font vibrer l'air; au-dessus d'eux, c'est le ciel pur et infini qui s'assombrit au moment où Lucifer entre en scène, et de tristes nuages glissent. L'Eve réalisée par Mme Eis est pleine d'un charme admirable, et l'Adam de M. Hartmann, qui semble de bronze, est pur comme un enfant, le premier homme rêveur et enthousiaste qui est assoiffé du savoir. « C'est ainsi que jadis, on avait rêvé l'homme primitif, noble, non encore corrompu par la civilisation », écrit l'un des critiques de M. Hartmann, à propos de cette scène. Non seulement le jeu saisissant des acteurs mais les effets scéniques, font aussi une belle impression; citons, par exemple, l'apparition de l'ange qui chasse le couple avec un glaive de feu.

La scène descend en pente vers la rampe. Ce décor ne change qu'aux tableaux du rêve et réapparaît à la fin de la pièce en soulignant la construction divisée de la « Tragédie ». Les deux scènes qui se passent en dehors du Paradis sont : la tonnelle, décorée par Eve, et une hutte primitive, en bois. Des appareils des plus modernes de Zeiss, projettent des sommets vastes, couverts de neige, sur l'immense horizon.

Cette scène a subi des coupures considérables : on a supprimé l'apparition des énergies invisibles de la nature et de l'esprit de la Terre, de sorte que les tableaux de rêve ne sont précédés que du dialogue dramatiquement simplifié entre Adam, Eve et Lucifer.

LE RÊVE D'ADAM : SCÈNES IV-IX. — Adam et Eve endormis, les grandes visions prises dans l'histoire universelle se développent sans heurt, sorties des nuages projetés. On est immédiatement saisi par la scène égyptienne. D'abord, c'est une grande tête de sphynx qui se dessine sur le ciel assombri, puis Lucifer devient visible quand il se met à parler. Tout à coup, une chaude lumière rouge tombe sur un groupe de jeunes danseuses, et alors seulement nous apercevons, éclairé par un rayon jaunâtre, l'Adam-Pharaon, qui, peu à peu, arrive à la conscience de son rêve. Au fond, une foule d'esclaves travaillent, tirant des cordes, dans le clair-obscur brunâtre, au rythme de la musique. La scène se passe sous une tente immense qui, malgré sa large ouverture, renferme symboliquement l'épisode lyrique du Pharaon égoïste, tandis que la scène athénienne qui suit et qui est d'un genre plutôt dramatique avec ses masses mouvementées, se déroule à ciel ouvert.

Le terrain des « scènes de rêve » diffère de la scène inclinée des tableaux précédents. Ici il y a une construction asymétrique des gradins et sur ce fond immuable les décors changent.

Dans la scène athénienne, il existe, d'une part, une antithèse profonde entre le haut temple grec, à façade pure, et l'Eve qui offre des sacrifices devant ce temple; d'autre part, la canaille corruptible, qui, elle, s'exprime d'une façon saisissante par l'opposition des acteurs placés des deux côtés les plus élevés de la scène.

La rentrée de l'Adam-Miltiade qui apparaît au fond, à la tête de son armée, blessé et soutenu par deux soldats, et le jeu de l'Eve qui défend son mari, comptent parmi les scènes les plus dramatiques et les plus efficaces. « Cette femme flambe dans son ample peplum comme un bûcher blanc qui brûle... », écrit un critique à propos de cette scène. A la fin, quand le clair-obscur s'étend déjà vers la deuxième déception d'Adam, la voix de la foule s'étouffe aussi, et des milliers de mains aux doigts courbés s'élèvent vers Miltiade, comme un poulpe prenant dans ses bras sa victime pour un embrassement de mort.

L'orgie romaine offre un tableau coloré, mouvementé et hardi. Sur les marches de la scène, des couples s'enlacent çà et là. La scène est « dispersée et désordonnée comme une table après un banquet ». Le jeu des danseuses n'est pas de la « pantomime moderne », mais la copie adoucie des anciens mimes. Les chansons qui s'y trouvaient insérées et qui, en effet, évoquaient un peu l'opérette, ont été supprimées après la première représentation. L'apôtre Pierre, vêtu d'une robe blanche et bleue, n'est pas un rhéteur onctueux, mais un missionnaire exalté. M. Onno, s'il ne réussit pas à rendre parfaitement un effet expressif par sa voix, a du moins donné une création originale de l'apôtre. L'apothéose scénique de la chrétienté enferma la même force. Cette partie révélait une solennité tranquille et une dignité religieuse qu'on ne pouvait goûter sans émotion.

Une simplicité pleine de noblesse caractérise les décors de la scène suivante : un simple mur de cloître, une porte et deux fenêtres à droite ; à gauche, au fond, les coupoles de Byzance. On ne peut pas oublier la rencontre et les adieux de Tancrede et d'Isidore. Un lyrisme sincère et sans emphase pénètre les paroles de M. Hartmann, et les gestes poétiques de Mme Eis. Mlle Maria Mayen ajoute à cette scène tout le charme qu'elle a su mettre dans son excellente création de la coquette Hélène.

La mélancolie de l'échec d'Adam se reflète dans le Képler de M. Hartmann qui est d'ailleurs très impulsif. Son

observatoire se trouve placé à gauche, très haut sur le balcon d'une tour. C'est ce balcon qui va se transformer en estrade oratoire destinée à Danton. Dans le fond, se projettent les tours de Hradžin, et les toits de Prague. Ce n'est pas dans un jardin que la scène se passe, mais sur une terrasse entourée des murs du palais royal. Une fête de Cour doit avoir lieu dans le palais : au crépuscule on entend les sons d'une douce musique. L'empereur Rodolphe, svelte, décadent, maniaque, tel que l'a créé M. Herterich, n'a besoin que d'apparaître au milieu des courtisans flatteurs, vêtus à l'espagnole, pour créer l'atmosphère de la scène, dans laquelle Adam, qui au fond de son cœur aspire à la liberté, se sent étouffé. On n'a rien gardé de la scène de Képler. Le 14^e tableau a été complètement supprimé et ce n'est pas dans le rêve de Képler que la Révolution Française surgit devant nos yeux. M. Hartmann ne s'assoupit pas après avoir bu, mais, l'âme déjà excitée par toute une série de visions, il fait pressentir déjà la figure du Danton révolutionnaire dans le monologue vigoureux qui termine la scène.

Et de fait son Danton a réussi merveilleusement auprès du public. La force expressive de sa diction allume partout des flammes. Les scènes de masses sont également imposantes. Le décor : une place parisienne morne et étroite, et au fond, des maisons brunes et noires : un chaudron sale, dans lequel des passions démesurées bouillonnent en rougissant le ciel de vapeurs ensanglantées au-dessus des toits noirs. La guillotine se dresse à l'avant-scène près du trou du souffleur et c'est en s'appuyant sur elle que Danton avoue son amour à la marquise. Tous les détails soulignent avec art les mouvements de cette scène fiévreuse. Le suicide du jeune officier, l'entraînement des deux aristocrates sur la scène, l'assassinat de la marquise : autant de détails expressifs.

Le Danton créé par M. Hartmann comporte deux moments saisissants à la fin de la scène. Il accueille les accusations de Saint-Just en riant aux éclats. Mais, quand le peuple s'élève contre lui, il est frappé d'une immense déception. Il prononce les derniers mots avec

une sorte de résignation lassée; il ne menace point, il se borne à constater, lui, l'homme éternel ayant déjà subi la tragédie d'un Miltiade :

Doch höre : in drei Monden sollst
Du folgen mir auf diesem Weg.

Sans illusion et sans amertume, il monte *seul* les marches de l'échafaud pour se détacher de la vie. C'est la lassitude de l'Adam des scènes suivantes qui envahit déjà son âme. Quand il monte à l'échafaud et qu'il aperçoit le bourreau Lucifer, il reste immobile pendant quelques instants : ce n'est qu'à ce moment qu'il reconnaît son compagnon démoniaque à son rire ironique, et il lui jette à la figure ces mots :

Henker, geschickt : ein Riese fällt.

Le rideau tombe. La première partie des visions, qui a duré deux heures et demie, touche à sa fin.

APRÈS L'ENTR'ACTE : XI-XV^e SCÈNE. — L'introduction d'un entr'acte placé à cet instant de la « Tragédie » permet de réaliser les coupures essentielles, car on ne peut donner les visions dramatiques de Madách, qui exigent plusieurs heures, sans interruption, dans un unique et puissant élan, et c'est ici que s'intercale le mieux le repos nécessaire, aux bornes du présent et du passé, après la scène la plus passionnante.

Jusqu'ici le succès est parfaitement assuré; mais il existe encore quatre tableaux, et précisément les moins scéniques de la Tragédie. Personne encore depuis Paulay, n'est arrivé à renforcer l'effet après la scène de Paris; l'intérêt faiblit toujours aux tableaux de Londres, du phalanstère, des sphères et de la région polaire. Cependant, pendant la scène londonienne, nos craintes s'atténuent. La scène est vive, mouvementée, les raccourcissements du texte très habiles. L'églisé et la statue de la Vierge se trouvent à droite de la scène, la taverne vis-à-vis d'elles, à gauche. Entre les deux, au fond, le mur de Tower, devant lequel va passer le cortège de pèlerins sur des estrades, à l'arrière-fond. C'est le vent de notre époque qui frappe les spectateurs. Le charme de l'actualité ne fait que se développer dans la scène du phalanstère. C'est une excel-

lente idée du metteur en scène et du décorateur, qu'au lieu des machines peintes, ils aient simplement fait descendre du théâtre même les appareils d'éclairage. Ces assemblages de câbles électriques et d'appareils en acier ne cessent de se mouvoir lentement dans l'arrière-fond. L'effet de « cette sèche poésie en acier » est presque fantomatique. Et voici que le public s'associe de plus en plus étroitement à l'émotion du poète. Quand, dans la scène du phalanstère, Mme Maria Eis, surpassant sa création initiale, même celle d'Eve, se voit arracher son enfant, les yeux se mouillent. M. Hartmann arrive même à faire sortir Adam de sa passivité désintéressée. A la fin de la scène on éprouve le vertige à voir toute la scène s'effondrer sous nos yeux dans l'abîme.

Dans le vide, au delà de l'éther, deux figurines glissent dans l'espace, remplaçant les acteurs. C'est le jet de lumière du projecteur qui donne l'impression du vol dans le ciel sombre. Le globe projeté sur le voile s'amointrit de plus en plus, puis il augmente de nouveau pour permettre à Adam et à Lucifer de redescendre sur lui. MM. Hartmann et Tressler parlent de côté. Il semble que cette scène, par excellence livresque, soit insoluble au point de vue scénique. Plus l'illusion du vol dans le vide réussit, moins l'on fait attention au sens profond du texte. Par contre, si l'on supprimait les décors, le public finirait par se désintéresser de ce qui est passionnant à la lecture. Le Burgtheater a supprimé plus tard toute cette scène.

La scène des Esquimaux ne reste pas sans effet. Il y a une phrase qui impressionne très vivement le public, une phrase qui devint en Hongrie une sentence :

Bist du Gott, so mach,
Ich fleh, es gäbe wenigen Menschen
Und Robben mehr.

La machinerie de ces dernières scènes est identique à celle des deuxième et troisième scènes : une estrade en pente qui monte vers l'arrière-fond.

Quand Lucifer réveille Adam de ses cauchemars, M. Tressler déclame admirablement les vers de Madách. A la fin du dernier tableau, le ciel s'ouvre, et nous

voyons de nouveau le Paradis de la première scène. Les paroles du Seigneur retentissent majestueusement, et le premier couple adore, prosterné sous le ciel infini. Pour la dernière fois, l'image superbe se perd dans les ténèbres. C'est dans une atmosphère presque religieuse que le public s'en va après une représentation qui a duré près de quatre heures.

La représentation du Burgtheater a réussi à mettre *La Tragédie de l'Homme* à la portée du public de nos jours, non pas avec des moyens arbitraires, mais par le développement des moyens scéniques sans nuire à la couleur originale et aux pensées essentielles de Madách. De là, le succès unanime remporté dans la presse viennoise par la traduction de M. Eugène Mohácsi.

Peut-être, ne nous trompons-nous pas en estimant que la représentation donnée par le Burgtheater n'est que le prélude d'une nouvelle série de succès qui attend la *Tragédie* sur les scènes étrangères.

(Budapest.)

ANTOINE NÉMETH.

BIBLIOGRAPHIE

1° Ouvrages et articles importants :

- NÉMETH ANTAL, *Az Ember Tragédiája a szinpadon*. [La Tragédie de l'Homme sur la scène]. Budapest, 1933. Budapest Székesfőváros kiad. 169 pp. avec un résumé en allemand, anglais et français, et avec 19 illustrations, (plans de décors). — NÉMETH ANTAL, *Madách drámai költeményének bemutatója ötven évvel ezelőtt*. [La première représentation de la poésie dramatique de Madách]. Napkelet, sept. 1933. — HORVÁTH ÁRPÁD, *Madách a szinpadon*. [Madách sur la scène]. Nyugat, 16 janvier 1934. NÉMETH ANTAL, *A Burgtheater Tragédia-előadása*. [La représentation de la Tragédie au Burgtheater]. Napkelet, mars 1934. — JULES BISZTRAY, *50 ans, 500 représentations*. Nouvelle Revue de Hongrie, avril 1934.
- 2° PRINCIPAUX ARTICLES PARUS DANS LA PRESSE VIENNOISE A L'OCCASION DE LA REPRÉSENTATION DE LA « TRAGÉDIE » AU BURGTHEATER : NEUES WIENER JOURNAL (4-1-1934); *Das ganze Burgtheater spielt Tragödie*. — DIE STUNDE (5-1-1934), *Der ungarische « Faust » im Burgtheater*. — NEUE FREIE PRESSE

(6-1-1934), *Madách und seine Tragödie*. — NEUE FREIE PRESSE (10-1-1934), *Adams Traum im Burgtheater*. — WIENER ALLG. ZEITUNG (10-1-1934), *E. Madách u. die deutsche Bühne*. — WIENER ALLG. ZEITUNG (11-1-1934), *Dir. Röbbeling und die Tragödie*. — DER WR. TAG (12-1-1934), *Die verbotene Tragödie des Menschen*. — NEUES WR. JOURNAL (13-1-1934), *Ganz Ungarn kommt zur Tragödie*. — DIE STUNDE (13-1-1934), *Röbbeling: Regisseur der Tragödie*. — NEUE FREIE PRESSE (Abd. Ausg. (16-1-1934), *Die Traumbilder i. d. Tragödie*. — NEUE FREIE PRESSE (Abd. Ausg. 16-1), *Die Traumbilder i. d. Tragödie*. — WR. ALLG. ZEITUNG (17-1-1934), *Erzsi Cseruti-Paulay b. d. Madách Premiere*. — NEUE FREIE PRESSE (Abd. Ausg.) (17-1-1934), *Die Wr. Erstaufführung d. Trag. d. Menschen*. — NEUE FREIE PRESSE (Abd. Ausg.) (17-1-1934), *Die Wr. Erstaufführung d. Trag. d. Menschen*. — DIE STUNDE (18-1-1934), *Emmerich Madach (portrait)*. — NEUES WR. TAGBLATT (18-1-1934), *Das « Paradies » auf Reisen*. — DER WR. TAG (19-1-1934), *Burgtheaterprobe im Radio*. — NEUES WR. JOURNAL (21-1-1934), *Budap. Jubiläum d. Trag. d. Menschen*. — DIE STUNDE (21-1-1934), *Maria als Eva (portrait)*. — NEUE FREIE PRESSE (22-1-1934), *Der Budap. Intendant bei d. Premiers d. Trag.* — NEUE FREIE PRESSE (23-1-1934), *Die Entdeckung der Tragödie*. — DER WR. TAG (23-1-1934), *Schlusszene der Tragödie (ill.)*. — WR. ALLGEM. ZEITUNG (23-1-1934), *Tragödie d. Menschen (illustrations)*. — NEUE FREIE PRESSE (23-1-1934), *Tragödie d. Menschen (par W. ZIEGLER)*. — NEUE FREIE PRESSE (24-1-1934), *Tragödie d. Menschen (par Félix SALTEN)*. — NEUE FREIE PRESSE (24-1-1934), *Tragödie d. Menschen (par Félix SALTEN)*. — NEUES WR. JOURNAL (24-1-1934), *Tragödie d. Menschen (SASSMANN)*. — NEUES WR. TAGBLATT (24-1-1934), *Der ung. « Faust » im Burgtheater. Die Madach-Premiers*. — REICHSPOST (24-1-1934), *Theaterzettel d. Tragödie-Premier*. — REICHSPOST (24-1-1934), *Tragödie d. Menschen (Compte rendu critique)*. — ARBEITER ZEITUNG (24-1-1934), *Die Tragödie der Idee*. — WR. NEUESTE NACHRICHTEN (24-1-1934), *Die Tragödie des Menschen (compte rendu critique)*. — DER WR. TAG (24-1-1934), *Die Tragödie des Menschen (c. r. cr.)*. — DER WR. TAG (24-1-1934), *Die Tragödie des Menschen (c. r. cr.)*. — KLEINES VOLKSBLATT (24-1-1934), *Die Tragödie des Menschen (c. r. cr.)*. — WR. ZEITUNG (24-1-1934), *Festabend ung. Dichtung*. — NEUE FREIE PRESSE (25-1-1934), *Die ung. Presse über die Tragödie*. — NEUES WR. TAGBLATT (25-1-1934), *Die Tragödie des Menschen (ill.)*. — REICHSPOST (25-1-1934), *Das Echo der Madach-Premier*. — NEUIGKEITS WELTBLATT (25-1-1934), *Die Tragödie des Menschen (c. r. cr.)*. — WR. ALLG. ZEITUNG (25-1-1934), *Der Madach-*

aben des Burgtheaters. — ÖSTERR. BEOBACHTER (25-1-1934),
Ung. Würdigung d. Wiener Burgtheaters. — NEUESTE POST
(25-1-1934), *Ung. Monumentalwerk in Wien aufgeführt.* —
NEUES WR. TAGBLATT (26-1-1934), *Das ungarische Drama* (par
J. Sebestyén). — DIE STUNDE (26-1-1934), *Röbbling nach
schen (c. r. cr.).* — WR. ALLG. ZEITUNG (25-1-1934), *Der Madach-
abend des Burgtheaters.* — ÖSTERR. BEOBACHTER (25-1-1934),
Die Tragödie eines ung. Menschen. — WR. ALLGEM. ZEITUNG
(20-1-1934), *Imre Madachs Tragödie des Menschen.*
